GEMÄLDE ALTER MEISTER IN DEN FARBEN DER ORIGINALE

DIE GALERIEN EUROPAS



7. BAND 1912 HEFT 1

ABONNEMENTSPREIS FÜR 12 MONATSHEFTE 24 MARK. EINZELHEFT 3 MARK. EINZELBLÄTTER 1 MARK

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG

DIE GALERIEN EUROPAS

VII. BAND 1912 / HEFT 1

FARBIGE REPRODUKTIONEN:

Vicente Lopez, Bildnis Francisco Goyas / Goya, Das Blindekuhspiel / Dürer, Selbstbildnis / Correggio, Noli me tangere / Diego Velazquez, Ein Hofnarr gen. Don Juan de Austria



Vicente Lopez

(1772—1850)

Bildnis des Malers D. Francisco Goya

Leinwand; 93×74 cm

Madrid, Pradomuseum

Für die Geschichte der spanischen Kunst besitzt dieses Werk großes Interesse. Es tragen dazu sowohl der Autor bei als das Modell und schließlich die Zeit seiner Entstehung. 1827 hat Vicente Lopez dieses Porträt des greisen Goya gemalt. Goya, der einstige Hofmaler Karls IV., hatte all den verschiedenen Herren gedient, die seinem ersten Gönner in der Herrschaft Spaniens gefolgt waren: José Bonaparte, den Engländern (zweimal porträtierte er Wellington), schließlich wieder den Bourbonen. Ferdinand VII. bestätigte ihn als Hofmaler, aber dem alten Meister war dieser ewige Wechsel doch etwas zu viel geworden, vor allem aber behagte ihm der politische Kurs, den der neue Monarch einschlug, ganz und gar nicht. So entschloß er sich, trotzdem er schon hoch in den Siebzigern war, nach Frankreich überzusiedeln, wo er ein ruhigeres, behaglicheres Leben zu führen hoffte. 1824 verließ er mit Erlaubnis des Königs Madrid und nahm nach einem kürzeren Aufenthalt in Paris dauernden Wohnsitz in Bordeaux. Nur einmal kehrte er noch nach Spanien zurück, 1827. Es war eine sehr rasche Exkursion nach Madrid, die nur den Zweck verfolgte, unbeschränkten Urlaub vom Könige zu erhalten und die Bezahlung seines Guthabens. In dieser Zeit war Vicente Lopez Hofmaler; seine Kunst wurde damals schon überaus geschätzt. Lopez, der aus Valencia stammte, hatte von Jugend auf in Öl, Tempera und al Fresco gemalt. Mehr als seine beachtenswerten Dekorationen und seine Kompositionen hatten seine Bildnisse ihm einen großen Namen gemacht. Arbeiten des Raffael Mengs hatten ihm hier als Vorbild gedient, und auf dieser Basis schuf er eine Porträtkunst, die später in Spanien vielfach imitiert, von keinem Nachahmer jedoch übertroffen wurde. Seine zahlreichen Bildnisse, gediegen in der Zeichnung, meisterhaft in der Technik, sind unschwer zu erkennen. Trotz der fast zu minutiösen Ausführung und einem allzu ängstlichen Streben, ja die Ähnlichkeit mit dem Dargestellten herauszubekommen, entbehren sie doch nicht der künstlerischen Geschlossenheit und eines großen Zuges. — Hier nun, wo Lopez den großen, berühmten, einundachtzigjährigen Goya zum Modell hatte, übertraf er sich selbst und schenkte uns ein höchst lebendiges, getreues Bildnis des genialen Meisters. Das Bild ist in wenigen Stunden gemalt, und man merkt, daß es jener übertriebenen Ausführung entbehrt, die die übrigen Porträts von Lopez aufweisen. Dies hat seinen Grund wohl einfach darin, daß sich das Modell dagegen sträubte, die Arbeit noch weiter fortgeführt zu sehen als bis zu dem Punkt, der Goya genügend erschien. Madrazo erzählt, daß sich Goya zu diesem Zweck einer kleinen List bedient habe, indem er nämlich, um die „Vollendung" des Porträts zu vereiteln, aufgestanden sei und trotz seines Alters als großer Freund der Stiergefechte dem Maler Lopez einige Bewegungen mit dem Scharlachtuch (muleta) vorgemacht habe, so wie er sie in seiner Jugendzeit, der Glanzperiode des Stierkampfs, von den großen Toreros noch gesehen hatte. — Goya kehrte kurz darauf nach Bordeaux zurück und ist dort im nächsten Jahre (1828) gestorben. Vicente Lopez setzte seine Tätigkeit als gesuchter Porträtist in Madrid bis zu seinem Tod, 1850 fort.

A. de Beruete y Moret


a su Amigo Goya

Francisco Goya

(1746—1828)

Das Blindekuhspiel

Leinwand; 269×350 cm

Madrid, Pradomuseum

Einer der bemerkenswertesten Kartons, die Goya für die Madrider Gobelinfabrik schuf, ist das „Blindekuhspiel“, im Spanischen „la gallina ciega“ (die blinde Henne) genannt. Die lustige Gesellschaft von vier Damen und fünf Herren, die als „majos“ gekleidet sind, amüsiert sich mit diesem Volksspiel an den Ufern des Manzanares, die man im Hintergrund der Darstellung erblickt. Goya hat diese Szene mit großer Frische wiedergegeben und das fröhliche Völkchen so anschaulich geschildert, daß man es leicht versteht, wenn gerade diese Darstellung überaus berühmt und beliebt und später häufig wiederholt und nachgeahmt worden ist. — Goya hat diesen Karton 1791 geschaffen, als er bereits *Pintor del Rey* war. Der Karton war mit dem unter dem Namen „Der Hampelmann“ wohlbekannten als Modell für die Gobelins bestimmt, die das Schlafzimmer der Infanten im königlichen Schloß El Pardo bei Madrid schmücken sollten. Er ist also eine der letzten Arbeiten dieser Art, die der Meister ausführte. Für die Folgezeit fielen ihm neue, bedeutendere Aufgaben zu. — In technischer Hinsicht verdient der Karton gleichfalls näheres Studium. Es ist wie alle übrigen Kartons in Öl gemalt, die Farben leicht auf roter Grundierung hingesetzt. Alle diese Arbeiten sind sehr rasch ausgeführt, über irdendwelche Schwierigkeit hat sich der Maler leicht hinweggesetzt und keine sorgfältigen, stundenlangen Modellstudien dafür gemacht. Wenn auch die Hintergründe etwas konventionell wirken, so besitzen sie doch etwas von dem landschaftlichen Charakter der Umgebung Madrids. — Sehr bemerkenswert ist bei diesen Arbeiten auch der Wechsel in der Behandlung der Themata gegen früher. Gegenüber der ernsten, schweren, dramatischen Art des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts sind diese lichten, heiteren Stücke von frischestem, strotzendem Leben und von Anmut erfüllt. Ein solch radikaler, tiefeinschneidender Wechsel berechtigt wohl dazu, Goya einen bedeutenden Neuerer zu nennen. Daß der Künstler bei anderen Gelegenheiten sehr wohl einen ganz gewaltig dramatischen, unheimlich düsteren Ton anschlagen konnte, ist ja bekannt. Auch hier stand er voll und ganz seinen Mann. Erwähnt sei noch, daß man unseren Karton den „Karton mit dem Kochlöffel“ nannte (weil die Hauptperson einen großen Löffel zum Schlagen in der Hand hält) und in der Serie der Entwürfe Goyas für die Teppichfabrik die Nummer 44 trug.

A. de Beruete y Moret



Albrecht Dürer

(1471—1528)

Selbstbildnis

Holz; 52×41 cm

Madrid, Padromuseum

Ein Selbstporträt bezeichnet den Beginn von Dürers künstlerischer Tätigkeit, jene Silberstiftzeichnung zu Erlangen, die der dreizehnjährige Albrecht nach seinem Spiegelbild angefertigt hat („da ich noch ein Kint was"). Spielen auch diese Selbstbildnisse im weiteren Schaffen des Meisters nicht ganz die Rolle wie etwa im Wirken Rembrandts, so können wir doch wenigstens an ihnen die Entwicklung Dürers aus der Gotik heraus zur Renaissance exemplifizieren. Nach dem etwas schüchternen Jugendversuch porträtierte sich dann Dürer mit 21 Jahren kurz vor seiner Heirat in dem heute der Sammlung Leopold Goldschmidt angehörigen Bild. Die Abhängigkeit Dürers vom Spiegel ist auch hier noch deutlich zu verspüren. Das Blümlein Männertreu (das man als Anspielung auf des Künstlers bevorstehende Heirat hat auffassen wollen) faßt er etwas steif gotisch mit seiner Rechten. Einen erheblichen Fortschritt gegenüber diesem Bildnis bedeutet dann das fünf Jahre später entstandene Porträt der Pradogalerie, über dessen Entstehungszeit uns Dürer selbst durch eine Aufschrift willkommenen Aufschluß gibt: „Das macht ich nach meiner gestalt ich war sex und zwanzig Jor alt". Zwar ist auch hier des Meisters Abhängigkeit vom Spiegel noch immer etwas durchzufühlen, aber es macht sich in diesem Werk ein ganz außerordentlich malerischer Zug geltend. Schon die Anordnung im Raum wirkt pittoresk, ein echt spätgotischer Einfall von pikantem Reiz: schräg in die schräggestellte Architektur des Gemaches eingeordnet, vorn eine Brüstung, hinten Ausblick in eine prachtvolle Landschaft mit schneebedeckten Bergen im Hintergrund. In jenen Jahren hat sich ja Dürers malerischer Sinn besonders in den so reizvoll als Aquarelle ausgeführten kleinen Landschaftsstudien geäußert. So versäumt denn der Meister in dieser Periode fast nie, auf seinen Porträts irgend etwas Landschaftliches anzubringen. Man denke nur an die Tucherporträts oder das Bildnis des Oswald Krell in München. Abgesehen von den bisher angeführten Momenten zeigt sich Dürers malerisches Empfinden auch in der Kontrastierung des Fleisches mit den Handschuhen wie in der technischen Behandlung der grauen Handschuhe überhaupt. Auch das Überschneiden der Brust durch die bunte Schnur ist hierfür bezeichnend. Aber all diesem Malerischen haftet doch etwas Kleinliches an, es ist die echt spätgotische Freude am Besonderen und am Detail. Von alledem ist das berühmte „Selbstporträt" der Münchner Alten Pinakothek, das wohl um 1506 entstanden ist, weit freier. Hier ist schon im wesentlichen der bedeutungsvolle Schritt von der eben gekennzeichneten gotischen Spitzfindigkeit und Freude am Interessanten zum Großen, Klaren getan (wenn freilich auch hier noch nicht das erzielt ist, was Dürer dann später in dem flächig breiten, malerischen Imhoffporträt der Pradogalerie erreicht hat). Der Kopf ist ganz frontal und in die reine Vertikale eingeordnet, nicht ganz porträtgetreu, sondern leicht idealisiert, etwas künstlich konstruiert. Mit großen Augen schaut er uns feierlich-ernst an, nicht mehr Dürer, der Elegant von 1498, sondern Dürer, der Künstler; Dürer nicht wie er war, sondern wie er sein wollte, wie er sich den Künstler schlechtweg in seiner hohen Phantasie vorgestellt hat.

August L. Mayer



Correggio

(1494—1534)

Noli me tangere

Holz; 130×103 cm

Madrid, Padromuseum

Neben der reizvollen Madonna mit dem Christkind und dem Johannesknäblein, einem Frühwerk Correggios, worin er als Meister in der Kinderdarstellung brilliert, besitzt die Pradogalerie in dem „Noli me tangere" eine überaus charakteristische Arbeit des großen Malers aus Parma vom Ende seiner mittleren Periode. Das Bild ist ungefähr um die gleiche Zeit entstanden wie die bekannte Dresdener Sebastiansmadonna, also um 1523. Über seine verschiedenen Besitzer sind wir gut unterrichtet. Vasari und Pietro Lamo sahen es im Haus der Familie Hercolani zu Bologna. Später gelangte es in den Besitz des Kardinallegaten Aldobrandini und in den des Kardinals Ludovisi in Rom. Dieser überließ es dem spanischen Vizekönig in Neapel, dem Herzog de Medina de las Torres, der dann, einem Beispiel seiner Vorgänger folgend, das Gemälde seinem Königlichen Herrn Philipp IV. schenkte. Längere Zeit hat es den Eskorial geziert. Das „Noli me tangere" besitzt alle Vorzüge und Schwächen von Correggios Kunst. Als Malerei ist es von hoher Qualität, von ungemeinem Schmelz und großer Zartheit der Farbe. Würdigt man aber das Bild auf die Art seiner Auffassung hin, so wird man etwas bedenklich gestimmt und muß denen Recht geben, die da sagen, daß Correggio alles andere als ein religiöser Maler im gewöhnlichen Sinn des Wortes gewesen ist, daß seinen Darstellungen oft die Würde fehlt, daß auch dieses Bild an einer gewissen Respektlosigkeit leidet, daß das Ganze von einem zu niedrigen Niveau gesehen ist. Man spürt allzu klar, daß diese Maria Magdalena den Herrn weniger liebt, als vielmehr verliebt in ihn ist. Ihr weicher, schimmernder Blick verrät alles. Die Wonne, die sie bis in die Fingerspitzen zu durchrieseln scheint, ist keine himmlische Regung. Maria Magdalena gibt sich ganz dem süßen (kein anderes Wort ist hier am Platz) Augenblick hin, kostet die unerwartete Begegung nach Kräften aus. „Correggio ist von einem Lächeln Lionardos geboren", hat einmal ein geistvoller französischer Kritiker gesagt, aber das geheimnisvolle, vielsagende und doch nichts verratende Lächeln Lionardos — das Lächeln seiner Mona-Lisa — wird bei Correggio seines Reizes entkleidet, eben jenes Geheimnisvollen, Rätselhaften. So ist denn auch hier alles Liebe, selig trunkene Wonne. Nicht uninteressant, daß ein bedeutender spanischer Künstler des 17. Jahrhunderts sich dieses Bild in weitgehendstem Maße für eigene Schöpfungen zunutze gemacht hat, nämlich Alonso Cano in seinen beiden „Noli me tangere"-Darstellungen im Prado und im Museum zu Budapest.

August L. Mayer



Diego Velazquez

(1599—1660)

Bildnis eines Hofnarren
genannt „D. Juan de Austria"

Leinwand; 210×123 cm
Madrid, Padromuseum

Diese Persönlichkeit, die nichts weiter als ein Hofnarr ist, eines jener unglücklichen Geschöpfe, die man als „Spaßmacher" zu bezeichnen pflegte, ist nicht nur ein Beweis für den schlechten Geschmack jener Epoche, die sich mit derartigen Wesen zu umgeben gefiel, sondern wir lernen durch sie auch den geringen Respekt kennen, der an dem Madrider Hof geherrscht haben muß, da man solch ruhmreiche Namen solch elenden Geschöpfen zu geben sich getraute, die doch nur der Verachtung und dem Gespött preisgegeben waren. Unser „Held" ist ein Mann von einigen fünfzig Jahren, an und für sich sicher eine herzlich wenig interessante Persönlichkeit, die sich auf einen hohen Stab stützt, zweifelsohne, um sich auf den schwachen, dünnen Beinen halten zu können. Im Hintergrund sieht man ein brennendes Schiff — eine Erinnerung an die Seeschlacht von Lepanto, die glorreiche Waffentat des berühmten Don Juan de Austria, dessen Namen man, wie wir schon sagten, in so unwürdiger Weise diesem Hofnarren beigelegt hat. — Das Gemälde gehört zweifelsohne der letzten Periode des Künstlers an, wie vor allem die meisterliche Technik zeigt. Es ist überaus einfach, höchst synthetisch gemalt: Die musterhafte Zeichnung durch die Farbe leicht belebt, nur beim Kopf und den Händen spürt man den starken Farbenauftrag. Der Meister bediente sich hier sehr flüssiger Farben, was er ja häufig während seiner letzten Zeit getan hat; bei unserem Gemälde ist jedoch die Vereinfachung der Malweise, des Pinselstriches und die Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Kolorits noch stärker betont als in den anderen Schöpfungen aus den gleichen Jahren.

A. de Beruete y Moret

